

Vieira, M. H. (2001). Notas ao programa de concerto de Midori Seiler e Jos van Immerseel com a Orquestra Anima Eterna, com a direcção de Jos van Immerseel, de 25 de Julho. In Câmara Municipal da Póvoa de Varzim (2001). Programa do XIII Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim, 5 de Julho a 4 de Agosto de 2001. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim e Casino da Póvoa

25 de Julho – QUARTA-FEIRA - 21h30

Igreja Matriz | Póvoa de Varzim



ORQUESTRA ANIMA ETERNA

Midori SEILER | violino

Jos VAN IMMERSEEL | fortepiano e direcção

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Concerto para fortepiano nº 14 em Mi Bemol Maior, KV 449

1. *Allegro vivace*
2. *Andantino*
3. *Allegro ma non troppo*

Concerto para violino nº 3 em Sol Maior, KV 216



1. *Allegro*
2. *Adagio*
3. *Rondeau. Allegro*

- Intervalo (15 minutos)

Concerto para fortepiano nº 27 em Si Bemol Maior, KV 595

1. *Allegro*
2. *Larghetto*
3. *Allegro*

O fortepiano utilizado é a réplica de um instrumento Walter (cerca de 1800) construído por Christopher Clarke em Cluny.

Patrocínio: **TELECEL** 
 Vodafone

Notas ao programa

O Classicismo musical desenvolveu-se no seio do pensamento Iluminista. Desde finais do século XVII até à Revolução Francesa, em 1789, o Iluminismo, ou Idade da Razão, foi uma época de luta pela igualdade social, de revolta contra a superstição, de questionamento dos dogmas religiosos e políticos, de defesa da educação como meio de melhorar o homem, e de valorização da razão e da experimentação científica como as únicas fontes de conhecimento. Em termos musicais, o Classicismo abriu as portas das salas de ópera e de concerto ao público em geral, e permitiu que os compositores se tornassem progressivamente independentes do patrocínio das igrejas e da aristocracia. Esta democratização da arte é visível, por exemplo, e de forma inequívoca, na temática dos libretos das óperas clássicas, a qual já não assenta na mitologia grega (como acontecia no Barroco), mas em assuntos familiares, pertencentes ao quotidiano do público em geral. Para este facto terá contribuído a popularidade da *opera buffa*, género que Mozart ainda cultivou.

Para a definição do estilo Clássico musical é necessário, contudo, focalizar a atenção na música instrumental: no declínio do *concerto grosso* a favor do *concerto com solista*, no desenvolvimento da *sinfonia*, da *sonata*, e do *quarteto de cordas*, na importância da orquestra, já não com acompanhamento de óperas ou de música sacra vocal, mas como um "objecto instrumental" autónomo. É neste contexto que emergem os concertos para piano e orquestra e os concertos para violino e orquestra de Mozart. Neles, a orquestra desempenha um papel fulcral, dialógico, e não meramente de suporte harmónico. Neles, o tema principal é apresentado em entradas duplas, ora pela orquestra, ora pelo solista. Acima de tudo, verifica-se um esquema formal de pendor arquitectónico, de grande rigor e equilíbrio, cheio de simetrias, de padrões melódicos bipartidos num processo de "pergunta-resposta", e revelador de uma grande contenção expressiva dos pontos de vista agógico e dinâmico.

A dinâmica, resultante da articulação artística de sons com intensidades diferentes, é precisamente um elemento musical que começou a despertar o interesse dos compositores clássicos. Na Idade Média e no Renascimento as características dinâmicas de uma obra tinham sobretudo a ver com o número e a qualidade dos instrumentos nela envolvidos: tão simples como saber que, quanto maior fosse o número de instrumentos a tocar, maior seria a intensidade. Por outro lado, a noção de que certos instrumentos, como os de sopro, produziam sons mais intensos, e que outros, como os de cordas, produziam sons menos intensos, levou à distinção entre uma "música alta" (para ser executada no exterior, nos jardins) e uma "música baixa" (para ser executada em casa, nas salas ou "chambres" – daí a definição de "música de câmara"). (Hoje, os concertos de música de câmara que escutamos manifestam uma grande indiferença por estas preocupações acústicas originais, o que não deixa de escapar a ouvidos mais sensíveis, mesmo que não educados formalmente). Durante o período Barroco, o desenvolvimento de um estilo musical que privilegiava o jogo de oposições entre massas sonoras (por exemplo, os contrastes entre *tutti* e *solí* e as técnicas antifonais dos *cori spezzati* venezianos) é responsável por uma consciencialização cada vez maior do poder dos efeitos dinâmicos numa obra. Trata-se ainda, porém, de uma espécie de "dinâmica-resultado", e não de uma preocupação prioritária do compositor, como acontecerá no período Clássico e, sobretudo, no Romântico.

Os primeiros passos registados pela história no sentido de uma escolha deliberada de registos dinâmicos encontram-se nas *Sacrae Symphoniae* (1597) de Giovanni Gabrieli (1557-1612). Sucessor de seu tio (Andrea Gabrieli) na catedral de S. Marcos, em Veneza, este compositor pontuou as técnicas antifonais e de "coros divididos" com indicações dinâmicas específicas de "piano" e "forte" na partitura. É célebre a sua *Sonata pian'e forte*, incluída na referida colectânea. Coincide assim

esta novidade, com o aparecimento da ópera no Barroco nascente, marcando uma época em que a partitura passou a anunciar o tipo de instrumentos pretendidos, bem como a dinâmica que deles se esperava em várias passagens.

Será necessário todo um século para que estas novas preocupações dinâmicas levem os compositores à conclusão de que também os instrumentos, individualmente, deveriam evoluir, para serem capazes de produzir um espectro de intensidades mais rico e variado. Em 1713 François Couperin, por exemplo, queixava-se: "o cravo é perfeito nos seus objectivos, e ele próprio é brilhante, mas como nele não se consegue aumentar ou diminuir os sons, eu ficarei eternamente grato àqueles que, com paciência infinita e guiados pelo gosto, forem bem sucedidos em transformá-lo num instrumento capaz de expressão" (*L'Art de Toucher le Clavecin*). Nessa altura, em Florença, Bartolomeo Cristofori trabalhava, precisamente, no aperfeiçoamento de um *gravicembalo col piano e forte* ("cravo com suave e forte"). Este instrumento funcionava através de um sistema de percussão das cordas por martelos, em vez do sistema de corda beliscada utilizado no cravo, e permitia ao intérprete obter um resultado dinâmico proporcional ao da força exercida sobre a tecla. Assim nasceu o primeiro *pianoforte*, designação que, com o tempo, viria a sofrer uma elipse parcial, sobrevivendo como "piano". Os primeiros *pianofortes* tinham, portanto, um sistema de martelos que lhes conferia maiores capacidades expressivas, mas, por outro lado, não eram ainda tão desenvolvidos como os pianos posteriores. Hoje são utilizadas cópias de grande fidelidade dos *pianofortes* originais em interpretações que buscam o rigor histórico daquela que seria a sonoridade das peças executadas. Entre a composição do Concerto para violino nº 3 em Sol maior K. 216 (1755) e do último concerto para pianoforte, o nº 27 em Si Bemol maior K. 595 (1791) decorrem quase vinte anos. Se no concerto para violino é visível ainda a influência do estilo galante, no concerto nº 14 para piano verifica-se já um conjunto de ousadias tonais modulatórias, que se tornarão ainda mais vincadas no último concerto para piano, nº 27. Apesar da forma do concerto não sofrer grandes alterações (o que é, aliás, bem característico no período Clássico), é ao nível intersticial da linguagem musical (em aspectos como a dinâmica e as subtils experiências de exploração tonal) que as novidades vão surgindo, apontando seminalmente as tendências do Romantismo que se avizinha.

M. Helena Vieira

Anima Eterna **(de Ensemble Barroco a Orquestra Sinfónica)**

Jos van Immerseel é o director musical permanente da Anima Eterna, tendo conduzido a orquestra numa cuidadosa evolução de agrupamento barroco à actual situação de orquestra sinfónica. Em 1985 juntou seis executantes de cordas, com a finalidade de estudar as obras de Bach, e dois anos mais tarde o grupo foi alargado para formação de "ensemble" barroco, com um total de dezassete músicos. Em 1989, os então vinte e cinco músicos começaram a trabalhar o repertório clássico vienense. O sucesso aumentava gradualmente, e, em 1990, o Concertgebouw de Amsterdão incluiu a Anima Eterna na sua série "Orquestras Barrocas de fama mundial".

Os concertos completos para pianoforte de Mozart foram o ponto fulcral dos dois anos seguintes, com ciclos de concertos em Kyoto e Tóquio, entre outras cidades, e um conjunto de dez CDs (Chan-